

CORPO ARCHÉ: MEMÓRIA E PODER NA OBRA DE ADRIANA VAREJÃO

The body-arché: memory and power in the work of Adriana Varejão

Kamila Karen de Jesus Costa

Mestre em Memória Social pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

kamila.costa90@gmail.com 

A lista completa com informações da autora está no final do artigo ●

RESUMO

Trata-se da articulação teórico-conceitual contemporânea entre corpo, memória e gênero, tendo como objeto de análise as obras da artista plástica Adriana Varejão. Dessa maneira, esta proposta pretende indicar a concepção do corpo inserida nas dinâmicas das relações de poder, sob a perspectiva da teoria política contemporânea. Pela aproximação metodológica transdisciplinar, buscou-se o aporte, na esteira do pensamento foucaultiano, de uma autora como Judith Butler e suas noções de gênero e inscrição sociopolítica. E nas formulações do próprio Michel Foucault, no que diz respeito às relações corporais nos espaços, e sua analítica do poder. Já por meio das modulações de Pierre Nora, será possível compreender a ideia de lugar de memória como uma outra proposta arquivística para o corpo. Visou-se, portanto, apontar esta corporeidade também como arquivo vivo de resistência. O corpo concebido como arquitetura de gozo.

PALAVRAS-CHAVE: Memória. Corpo. Artes Visuais. Poder. Teoria Política Contemporânea.

ABSTRACT

The study is about the contemporary theoretical-conceptual articulation between the body, memory and gender, having as an object of analysis the works of the plastic artist Adriana Varejão. In this way, this proposal intends to indicate the conception of the body inserted in the dynamics of power relations, from the perspective of contemporary political theory. Through a transdisciplinary methodological approach, in the wake of Foucault's thought, we seek Judith Butler's contributions on gender and sociopolitical inscriptions. And in the formulations of Michel Foucault himself, with regard to bodily relations in spaces. Through the modulations of Pierre Nora, it will be possible to understand the idea of memory places as another archival framing for the body. It was aimed, therefore, to point out this corporeality as a living file of resistance. The body conceived as an architecture of enjoyment.

KEYWORDS: Memory Body. Visual Arts. Power. Contemporary Political Theory.

1 INTRODUÇÃO

Adriana Varejão (Rio de Janeiro, 1964) é uma artista visual contemporânea. Desde da década de 1990, seu trabalho se faz presente em espaços relevantes para a história da arte: da Bienal de São Paulo, passando pela Fundação Cartier, em Paris, MAM Rio, MoMA, em Nova Iorque, até seu pavilhão fixo no Instituto Inhotim, em Minas Gerais. Sua prática artística, de caráter multidisciplinar, articula a pintura como interface central, atravessando escultura, tela e instalação. A pintura toma seu aspecto decisivo no espaço pictórico, jogando com os variados suportes e revelando o tempo todo seu corpo de representação

política.

A obra de Adriana Varejão se modula por uma longa pesquisa sobre o barroco, especialmente em sua manifestação latinoamericana. Nesse sentido, a artista apresenta o barroco não apenas em seus desdobramentos estéticos e de estilo, mas como um saber-fazer que comporta um modo ético-político no mundo, no qual o corpo se revela como um suporte que nos dará a ver atravessamentos fundamentais entre a memória, o gênero e o poder.

Partindo de uma modulação foucaultiana, em que a ideia de inscrição corporal surge como fenômeno do poder, isto é, o corpo é uma superfície de acontecimentos sociais e culturais onde o político age o tempo todo. Talvez aqui se desenhe diante dos nossos olhos aquela alegoria kafkiana de “Na colônia Penal”, em que as penas dos prisioneiros eram escritas e inscritas sobre suas peles, perfurando-se até chegar a carne (KAFKA, 1998). Sentir na pele a norma não é apenas uma metáfora de ficção, é metáfora da própria sociedade.

Dessa maneira, veremos na série “Irezumis” o tratamento que Adriana Varejão dará aos questionamentos do corpo como suporte estético-artístico para a tatuagem, portanto, para uma linguagem. Em “Cadernos de viagem: Connaissance par corps”, o reviramento do clássico Homem Vitruviano de Leonardo da Vinci ao Corpo Xamânico. Já na fotografia “Dadivosa” analisaremos o corpo como ponto nodal de resistência. E as figuras arquitetônicas carnavais de “Charques” e “Línguas e Cortes”. Trata-se de trazer à luz, numa espécie de conexão etimológica, o jogo entre as noções de arquitetura, arquivo, arqueologia, sobretudo pela perspectiva do pensamento contemporâneo de Pierre Nora (1993).

2 CORPO ARQUITETÔNICO, CORPO ARQUIVO

Etimologicamente, a palavra arquitetura é o encontro entre o prefixo grego *arkhé*, que significa “começo”, “princípio”, e do sufixo *tékhton*; “construção”. Da semântica que se inserem as ações de começar e construir se tecem os fios teórico-conceituais deste estudo. Qual seja o corpo como origem paradigmática, tanto de análise de sua fundamentação sociocultural— ler um corpo é ler uma sociedade— quanto artística. Sobretudo, o corpo como efeito de uma técnica política, de uma construção.

Parafraseando Mary Douglas, tal como aparece em Butler (2015, p. 228): “O corpo é um modelo que pode simbolizar qualquer sistema delimitado. Suas fronteiras podem

representar qualquer fronteira ameaçada ou precária”.

Nesse sentido, as próprias bordas do corpo são demarcações construídas pela cultura. Delimitando as relações entre o que é permeável e impermeável, do dentro e fora, do que se pode ultrapassar ou não— em termos foucaultianos, o normal e o anormal. Ou seja, as fronteiras do corpo não são puramente físicas, materiais: a pele é um social hegemônico. E se, como em Douglas, o corpo constitui a grande metáfora das fronteiras criadas pelo binarismo como construto político, os corpos que invadem a fronteira e sobressaem o contorno são, pois, corpos poluidores, inadequados, sujos.

É um corpo delimitado, sobre qual foi colocadas linhas fronteiriças, portanto, passou por um programa, um projeto funcional de delimitação. Assim como a própria ideia de arquitetura, seja no âmbito da cidade com o urbanismo, ou regional, pelo ordenamento de território. Isto é, parece-me que compreender a disposição arquitetônica das coisas é também entender o corpo como produto de uma modulação sociocultural¹.

Tendo em vista aquela conceituação de Douglas, que traz à tona o corpo como uma espécie de sinédoque do sistema social, o transporte à Michel Foucault é um movimento evidente. O espaço físico constitui objeto relevante no pensamento foucaultiano, tanto o modo como as instituições são estruturadas para a otimização do poder, quanto a forma como o poder, mediante suas tecnologias, age sobre o corpo do indivíduo. A analítica do poder em Foucault (2002) assim desenvolve-se sobre a metáfora de um dispositivo arquitetônico, o Panóptico, que concretamente tem sua origem como modelo prisional, mas torna-se representação precisa de como os mecanismos de poder agem sobre os corpos.

Isto é, como Foucault (1999) irá defender, existem tecnologias de poder enredadas que produzem o tempo todo um saber-verdade e, portanto, um saber epistemológico sobre o corpo e o ser. Ser no mundo é, antes de tudo, ser-corpo no mundo.

Dessa maneira, podemos entender que o corpo não é só o espaço onde se regem as leis da fisiologia, mas onde se inscrevem acontecimentos. Segundo o autor francês, “ele é formado por uma série de regimes que o constroem; ele é destruído por ritmos de trabalho, repouso e festa; ele é intoxicado por venenos—alimentos ou valores, hábitos alimentares e leis morais simultaneamente” (FOUCAULT, 2010, p. 27-28).

A força do poder está então na sua capacidade de criar, de produzir efeitos positivos no âmbito do saber, de constituir, através das suas técnicas, um saber sobre o corpo. A

¹ A relembrar a história da própria Arquitetura, o corpo usado como modelo ideológico e de escala do projeto. Seja num Modulor de Le Corbusier, passando por um corpo desconstruído de Gehry. E, sobretudo, como será visto mais adiante, o Homem Vitruviano de Da Vinci.

partir do poder sobre o corpo é que se produz um saber orgânico sobre ele.

As categorias sexo, sexualidade e gênero (*corpo*) devem ser compreendidas dentro de uma perspectiva inserida em uma malha complexa de mecanismos de poder (PRECIADO, 2015), que produzem um saber, uma verdade e, por conseguinte, as próprias práticas do que é/deve ser sexo, sexualidade e gênero. É, portanto, importante analisar o trio categórico não de forma redutível, pela sua fenomenologia implicada em uma forma social geral. Mas, seus axiomas, seu *savoir-faire* produzido por uma tática política, por um saber epistemológico. É desse movimento e para esse fluxo de poder— sob tensões e solturas— que se constitui corpo-sexo-sexualidade-gênero, como interligados em elos, sobremodo coextensivos.

Na leitura que Judith Butler (2015) faz de Beauvoir, a autora norte-americana defende que os corpos marcados pelo gênero são “estilo da carne”. Por estilo, infere-se uma história estilística, tipos de narrativas que se costumam, uma construção dramática. Ou seja, o estilo corporal é uma representação, uma performance: o gênero é um ato performativo. O gênero é produto de narrativas e discursos construídos politicamente, constituindo-se como prática repetitiva por meio de atos performativos que se inscrevem na cultura e nos corpos.

Eis que “os valores culturais surgem como resultado de uma inscrição no corpo, o qual é compreendido como um *meio*, uma página” (grifo meu, BUTLER, 2015, p. 225). Tomo essa afirmação de Butler como corolário na tentativa de explorar uma arquivologia outra.

O que faz de um espaço um lugar de memória? Quais as características necessárias para que um lugar se torne um lugar de memória? Há três sentidos, segundo a concepção de Pierre Nora (1993), que indicam um *lieux de mémoire*: o material, funcional e o simbólico.

É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante ao mesmo tempo a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vivida por pequeno número, uma maioria que deles não participou (NORA, 1993, p. 21-22).

Quer seja um arquivo, um objeto de memória, um espaço, um momento de silêncio ou um testamento, de nada valem como *lieux de mémoire* se não tiverem uma “vontade de memória”, um desejo de permanência, uma intenção memorialista.

O corpo como lugar de memória, como arquivo vívido, seria uma encarnação da

vitalidade própria da memória, como vai defender Nora, "a memória é a vida"². Fazer do corpo um (outro) lugar de memória é, sobretudo, viver a memória substancialmente. O corpo como memória é uma metalinguagem.

Ora, se o autor defende que os "lugares de memória" são criados para compor uma falta de "meios de memória", isto é, para compensar a ausência de ritos de transmissão de valores— ideologias-memória, sociedades-memória que asseguravam a passagem do passado para o futuro— e que os meios são a memória viva, desafio-me a falar (os conceitos são perigosos): o corpo é o espaço de coexistência entre o lugar e o meio.

É lugar, pois é material, funcional e simbólico. É meio porque é vivo, encerra e inaugura em si mesmo o caminho. Caberia aqui então uma nova denominação para esse lugar de memória que também se oferece como meio? Seria o corpo lugar empírico que refuta a morte da memória? Talvez, nesse momento, metodológica e epistemologicamente fosse oportuno dizer que tomei o conceito de Nora como prótese para esse mesmo transvalorar-se. O método das categorias *material*, *funcional* e *simbólica* alcança o proposto no sentido de reivindicar o corpo em sua materialidade/concretude, função de transmissão memorial e produção de sentido para outrem por meio de simbologia.

Do mar revoltado, de revulsão barroca emerge o paradoxo outra vez. Como pode um lugar de memória comportar meios também? Para tal, tomo o corpo em sua característica diagramal, capaz de suportar uma superposição de modalidades. Lugar de memória ememorado. Em termos foucaultianos, a remontar a ideia de heterotopia³ e de corpo utópico: transtopia de memória. A transtopia de memória é o corpo em trânsito.

O corpo é, pois, um *topos*. Um lugar em movimento. Caminho, canal, meio. O prefixo trans aqui indica tanto um corpo atravessado pelo poder, como um corpo potência que, não apenas se desloca espacialmente, mas age/inscreve em deslocamentos de poder sem invejá-lo.

Deslocamo-nos agora ao corpo utópico. Foucault (2013), em um primeiro momento,

² O autor faz o contraponto entre memória e história. Para ele, a história é uma reconstrução problemática intelectualizante do que já não é mais.

³ A heterotopia, por sua vez, é o lugar real, efetivo, lugar que é desenhado na constituição mesma da sociedade, algo como um contralugar, a heterotopia é uma espécie de utopia efetivamente realizada; o lugar que está fora de todos os lugares, mesmo quando eles sejam de fato localizáveis, visto que a heterotopia é o lugar diferente de todos os lugares que ela reflete. A heterotopia condensa em si diversas camadas de significação ou de relações com outros lugares, cujo teor complexo não pode ser visto imediatamente. Sendo assim, a heterotopia é uma aproximação real de uma utopia, uma simulação dela— os jardins botânicos são lugares reais, mas simulam as condições de outros lugares, de ambientes diferentes (FOUCAULT, 2005).

defende que o corpo é um “lugar absoluto”, de onde não se pode fugir. Inevitável, sempre aqui, o corpo é dado inescapável, sem outro horizonte ou possibilidade de ação no mundo que não seja inserida nele. O corpo é o contrário da utopia. Utopia entendida aqui como lugar fora de todos os lugares. Em contraposição, não se pode estar fora do corpo.

E é justamente por esse absoluto do corpo que nascem as utopias. Onde há a possibilidade do corpo sem corpo ou um corpo transfigurado. Precisamente os lugares dos corpos incorpóreos. Não apenas os lugares onde o corpo é um outro corpo, belo, iluminado, incorruptível, mas também lugares onde o corpo além de ser transfigurado é negado. Como o Egito das múmias; “ as múmias são o grande corpo utópico que persiste através do tempo” (FOUCAULT, 2013, p. 8). É o corpo perene, que se torna eterno, que se torna o deus.

Entretanto, como o autor francês expõe, a utopia que se coloca como a mais poderosa é aquela do mito da alma. Ela, versão purificada, virtuosa, ágil, móvel do meu corpo que, embora esteja dentro dele, é capaz de escapar. Sonha. Vive depois da morte. Vê o mundo por meio dos olhos, janelas da alma.

Por meio desse roteiro de ideias, especialmente quando se refere a maneira como o poder age sobre os corpos, nos parece que Foucault havia entrado numa espécie de pessimismo fatal. O que o poder fez do corpo seria seu fim e apenas isso? *Turning point*:

Mas meu corpo, para dizer a verdade, não se deixa submeter com tanta facilidade. Depois de tudo, ele mesmo tem seus recursos próprios e fantásticos. Também ele possui lugares sem-lugar e lugares mais profundos, mais obstinados ainda que a alma, que a tumba, que o encanto dos magos [...] *Para que eu seja utopia, basta que seja um corpo*. Todas essas utopias pelas quais esquivava o meu corpo, simplesmente tinham seu modelo e seu ponto primeiro de aplicação, tinham seu lugar de origem em meu corpo. Estava muito equivocado há pouco ao dizer que as utopias estavam voltadas contra o corpo e destinadas a apagá-lo: elas nasceram do próprio corpo e depois, talvez, se voltarão contra ele (FOUCAULT, 2013, p.11).

É mediante esse movimento dialético que Foucault defende, ao contrário, que o corpo não é contra-utópico, mas o ator principal de todas as utopias. Ademais, o corpo não é somente o ponto de partida de todas as utopias, mas também o ponto de chegada. Nesse sentido, há dois elementos que demonstram essa dupla-posição do corpo. O espelho, onde meu corpo está em um lugar inacessível. E o cadáver, onde meu corpo está e eu também não estou.

Tais elementos se apresentam como os principais nesse jogo antitético do lugar e não-lugar. Porém, é também através da tatuagem que vamos encontrar a manifestação de uma

prática corpórea utópica. Tatuagem é, como apresenta Foucault, colocar-se em contato com o outro por meio do traço, de desenhos significantes. A tatuagem é toda uma linguagem que arranca o corpo do seu espaço próprio para outro espaço.

Neste momento, permito-me sugerir algumas pistas que se insiram talvez nesta arca conceitual. São estes os pressupostos para uma transtopia de memória (corpo como lugar de memória): ela exige uma repetição de uma prática; uma duração prospectiva; a repetição cria memória, a repetição é política; a repetição é uma espécie de legado para o futuro, ao mesmo tempo em que contrai um passado/presente; o corpo como lugar de memória é um corpo transtópico, porque se expande para frente, para trás e para os lados, elipsa-se na dobra espaço-tempo; o corpo transtópico é arqueológico; o corpo transtópico é uma conquista do subversivo, mas não é propriedade de ninguém; o corpo transtópico é um devir.

Na série intitulada *Irezumis*, a artista plástica Adriana Varejão, por meio da intertextualidade característica de sua narrativa, vai basear-se em uma fala de um dos principais autores barrocos para compor sua obra:

Irezumi, parte do que constitui, por definição, a tatuagem é indelével. O único modo de eliminá-la, de desvirtuar ou inverter sua significação, é acrescentar mais tatuagem, completar o desenho intruso com outro, integrá-lo numa composição mais vasta, que o afogue em seu grafismo e o neutralize em sua rede. Assim, nessa ficção documental, chega-se a saturar, a cobrir todo um corpo [...] Motivo ornamental na aparência, na realidade emblema de uma seita, traço de uma inscrição ou de uma conjura, que o relato seguinte deve apagar. (SARDUY, Severo. *Irezumi*. In: SCHWARCZ.; VAREJÃO, 2014, p. 326).

A palavra *irezumi* significa, em tradução literal, do japonês, “introduzir tinta”, ou, em sua ideia geral, inserir tinta na pele com a finalidade de se deixar uma marca permanente. A tatuagem no Japão antigo era feita com intuito de preservação pós-morte—para a conservação da beleza do traço ou como herança para a família devido ao seu valor artístico (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014). Isso nos transporta, como diz Severo Sarduy (1979), ao conceito de transformação da pele em linguagem; a pele tela, a pele como suporte de inscrições com o objetivo de marcas fixadas para um por vir, portanto, como um arquivo.

Aliás, cabe frisar, o conceito de *transformação* no barroquismo é potente. A ideia de travestimento, tal como aparece no romance *Cobra*, do próprio Sarduy (1975), onde o personagem principal deseja fazer uma *transição* de sexo e ao decorrer do livro se

transforma de boneca a motociclista a deusa shiva. O nome Cobra dá a ver, sobretudo, a questão da mudança de pele, essa pele barroca, que é pele de linguagem que se metamorfoseia infinitamente em outros significados e referências—travestimento semântico.



(Fig. 3) Adriana Varejão.
Laparatomia exploratória, 1996



(Fig. 4) Adriana Varejão.
Irezumi em ponta de diamante, 1997

Aqui se abrem dois caminhos interpretativos, ou melhor, caminhos de perceptos e afectos, tanto por meio da conceituação de Nora, quanto à de Foucault. O primeiro, com a ideia de lugar *de memória* (*lieux de mémoire*) e o segundo com o conceito de corpo utópico. Temos o corpo tatuado que é canal de transmissão de uma memória para o futuro, tem sua vontade de memória e é lugar de inscrição simbólica e de linguagem. É o corpo utópico projetando-se para outro espaço.

Na fotografia *Dadivosa* (fig. 5), Varejão nos expõe a uma *Vênus* renovada e, por meio de certa arqueologia da arte, traz a questão do corpo-origem marcado pelo gênero. Referenciar todas as outras *Vênus* da história, mas pelo corpo desviante que se dá demais. A arte como meio de mostrar as possibilidades outras face à norma. Uma linguagem movida pela potência da criação. Que denuncia os construtos e configurações do corpo— produzidos pelo poder— para, ao mesmo tempo, reconfigurá-lo.

Ao expor o busto de uma *Vênus* (que é Varejão) com quatro seios, Adriana talvez – pensa-se na afetação da obra versus expectadora e expectador-- expõe também a renormalização dos seios. A paródia está contida no fato de que no peito em si não há nada, não há nada essencialmente (a essência está morta) sexual, proibido ou teleológico

no mamilo-mulher. Pelo bizarro-parodístico, ela desconstrói, subverte, para mostrar que o discurso que construiu o “mamilo de mulher” é igualmente bizarro/pastiche como um busto de quatro peitos.

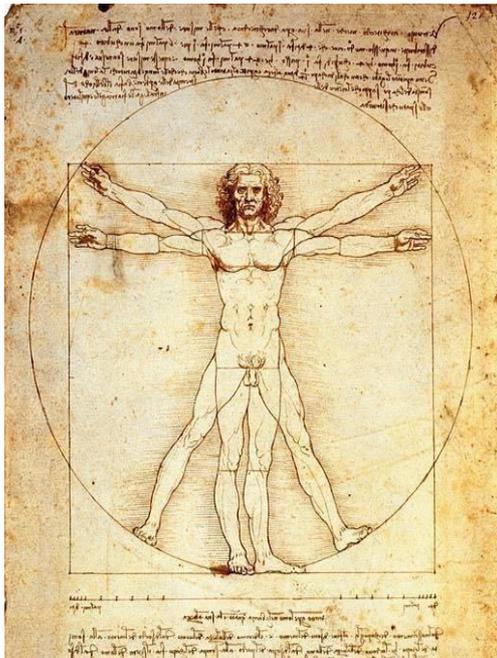
É esse deslocamento de poder por meio da paródia, que não é apenas recurso estético, mas, sobretudo, político. Se o seio-de-mulher é uma categoria criada discursivamente e por práticas, uma “mulher” de quatro seios pode ser criada plasticamente e, portanto, como linguagem que subverte a normalização do corpo.



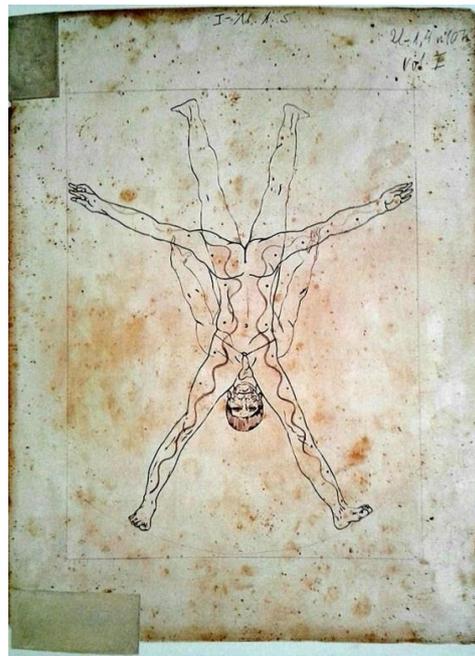
(Fig 5). Adriana Varejão. *Dadivosa*, 1999

Aliás, um mecanismo recorrente na obra de Adriana Varejão é o da paródia. Estética e semanticamente transgressor, este artifício aparece para citar uma iconografia e simbologia, mas não com propósito de sua reafirmação, e sim de produzir uma reconfiguração simbólica, artística e política de um referencial primeiro. E é isso que acontece na peça *Cadernos de viagem: Connaissance par corps*. (fig. 7). Onde o Homem Vitruviano (fig 6) é desdobrado e se transforma em um corpo xamânico em transe.

O Homem Vitruviano, inicialmente pensado como modelo referencial arquitetônico, pelo arquiteto romano Vitrúvio em seu tratado *Da Architectura*, é retomado por Leonardo da Vinci na Renascença que desenvolve os cálculos propostos tornando-o o cânone da figuração da corporalidade no Ocidente. Cria-se assim o homem ideal, o homem perfeito, que vai fundamentar toda uma prática, tanto científica quanto estética do pensamento ocidental.



(fig 6) Vinci. Homem Vitruviano, 1490



(fig 7) Varejão. Cadernos de viagem: *Connaissance par corps*, 2003

A ficção histórica proposta por Varejão, na qual a artista utiliza-se da técnica de desenho de antigos viajantes, apresenta não apenas um novo ideal de homem, em termos científicos, mas uma possibilidade outra de vivência corpórea. Foi por meio de relatos de um xamã Yanomami, a propósito de uma descrição de um corpo xamânico em transe, que Adriana constrói esse novo corpo: o cu é na cabeça, a cabeça é no cu (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014). É um corpo revirado, translocado, que ultrapassa o modelo paradigmático ocidental e inaugura uma nova corporalidade, um novo *onthos* que escapa da razão de ser humanista. A razão não funciona aí como meio privilegiado de orientação. A cabeça esvaziou-se para dar lugar à pulsão, ou melhor, para reconhecer o lugar da pulsão.

E é nas séries *Línguas e Cortes* que essa ultrapassagem do modelo austero, higiênico, racional, reto e, portanto, clássico, aparece talvez com mais força. Agora não apenas o corpo, mas a carne expandindo-se sobre uma tela de azulejo frio e homogêneo. A exemplo de *Azulejaria Verde em Carne Viva* (fig.8): a carne que não se contém em si, precisa da explosão que a projeta para fora do fundo da tela. Torna-se figura arquitetônica, substância palpável em toda sua visceralidade. Vísceras que não mais são alegorias de um carnal proposto. Elas estão ali. A olho nu do espectador. Chamam para o toque, mesmo perante o horror do estranhamento.



(fig 8) Varelão. Azulejaria Verde em Carne Viva, 2000

Se em *Línguas e Cortes*, Varelão opera com a carne de modo que essa arrebente a tela—arrebentação do mar barroco revirando-nos—em *Charques* ela nos demonstra a carne moderada, encerrada dentro de estrutura de azulejo. A carne ganha dimensão definitiva de espessura e pode ser vista por todas as direções. Revira-se da pintura à instalação. É vivenciada novamente como elemento em ocupação de espaço. Arquitetura, agora de carne em ruína. Como em *Ruína de Charque Caruaru* (fig 9), onde a articulação entre a decadência do arruinado e a sobriedade do tipo de corte de carne que a artista escolhe evidencia-se.



(fig 9) Varelão. Ruína de Charque Caruaru, 2000

A espessura carnal incorpora-se, na medida em que mesmo por meio do uso da textura da carne, ou melhor, justamente por isso, a artista dá corpo à obra. Adriana parece

construir um diálogo direto com aquele escritor barroco cubano, anteriormente citado. Severo Sarduy (1979) vai defender que a produção artística ocidental apagou o suporte. Seja a tela na pintura, a armação na escultura, ou o branco da página do texto. Isso se dá senão porque o suporte representa o corpo.

É o corpo, na civilização ocidental cristã, que deve ser escondido e sacrificado para dar lugar ao *logos* ideal e original. Ora, o gesto de Varejão realiza de maneira precisa a contraposição dessa ideologia clássica. Qual seja a transformação da imagem-pintura em corpo-suporte. O verbo se fez carne e a carne se fez corpo inscrito.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O corpo-arquivo, transtópico, é uma proposição metodológica e também política. No sentido de não ser apenas um objeto ideal do conhecimento, mas um lugar material, sobre o qual se inserem as questões da história e da política. Assim, especialmente referi-me ao corpo da mulher como espaço de acontecimentos específicos do poder. Entretanto, mesmo que leve em conta certas especificidades materiais, não deixa seu aspecto de devir. Travestido, parodiado, *transvalorado* em si mesmo.

Foi possível, assim, entender as articulações entre corpo e poder, no âmbito das práticas de gênero, tendo seu objeto a arte. Compreender o corpo como arquitetura é um passo que nos oferece uma visão transdisciplinar, o que se constitui em uma metalinguagem à própria memória social. Acredito que este é um lugar fértil para visões outras, no entanto, pela própria natureza prolífica teórica-conceitual que transpassa os campos e pela necessidade de corte, provavelmente há algumas dimensões que mereçam futuros aprofundamentos e um estudo mais completo sob tal perspectiva analítica.

A obra de Adriana Varejão, como pudemos notar, potencializa-se justamente na encarnação do corpo no que ele possui mais de real: nesse espaço político entre as manifestações da memória e do poder. E é precisamente pelo desvelamento, por meio do artifício, da paródia, que a artista traz à tona e nos trouxe à tona, o que está por trás do corpo, portanto, da estrutura da cultura.

Capaz de dar a ver ao espectador a realidade do corpo em seu reviramento da carne, tripas, órgãos, de uma certa vida à flor da pele que se conjuga o tempo todo com a morte. O corpo em sua obra é uma alegoria que nos diz algo a mais. Algo a mais sobre os jogos de poder, sobre as narrativas e histórias construídas sobre ele mesmo.

O corpo é um arquivo de poder. Arquivo de carne. De rasuras e relevos. Arca de sofrimentos e êxtases. De dobras e desdobramentos, afetuosos e políticos. Memória viva de fluxos e atravessamentos. Espaço, linha, topografia mnemônica. Muito foi feito do meu corpo, de muito o refaço.

REFERÊNCIAS

- BUTLER, Judith. **Frames of War**. United Kingdom/New York: Verso, 2009.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: Nau, 2002.
- FOUCAULT, Michel. **O Corpo Utópico; As Heterotopias**. São Paulo, n-1 Edições, 2013.
- FOUCAULT, Michel. **Outros Espaços**. In: MOTTA, Manoel da (Org). **Ditos e escritos Vol. III: Estética: Literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2010.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1999
- KAFKA, Franz. **O veredicto/Na colônia penal**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Projeto História, v. 10, 1993.
- PRECIADO, Paul Beatriz. **Manifesto contrassexual. Práticas subversivas de identidade sexual**. São Paulo: n-1, 2015.
- SARDUY, Severo. **Cobra**. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1975.
- SARDUY, Severo. **Escritos sobre um corpo**. São Paulo: Perspectiva, 1979
- SCHWARCZ, Lilia; VAREJÃO, Adriana. **Pérola imperfeita: A história e as histórias na obra de Adriana Varejão**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
- VAREJÃO, Adriana. **Azulejaria Verde em Carne Viva, 2000**. Disponível em: <http://adrianavarejao.net/br/home> Acesso em: 02 jul. 2020.
- VAREJÃO, Adriana. **Cadernos de viagem: Connaissance par corps, 2003 in Adriana Varejão. Chambre d'échos / Câmara de Ecos**. Fondation Cartier pour l'art contemporain / Actes Sud, 2005.
- VAREJÃO, Adriana. **Dadivosa, 1999**. Disponível em: <http://adrianavarejao.net/br/home> Acesso em: 02 jul.2020.
- VAREJÃO, Adriana. **Irezumi em ponta de diamante, 1997**. Disponível em: <http://adrianavarejao.net/br/home> Acesso em: 02 jul. 2020.

VAREJÃO, Adriana. **Laparotomia exploratória**, 1996. Disponível em:
<http://adriavarejao.net/br/home> Acesso em: 02 jul. 2020.

VAREJÃO, Adriana. **Ruína de Charque Caruaru**, 2000. Disponível em:
<http://adriavarejao.net/br/home> Acesso em: 02 jul. 2020.

NOTAS

Kamila Karen de Jesus Costa

Mestre em Memória Social pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Rio de Janeiro, Brasil

kamila.costa90@gmail.com

Endereço de correspondência do principal autor

Av. Pasteur, 458 - Urca, Rio de Janeiro – RJ

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha mãe pelo apoio nesses tempos difíceis para a pesquisa no Brasil. Agradeço também a Jullie pelo suporte tão doce e afetuoso. E à Sônia Leite pela ajuda diante dessa travessia.

CONTRIBUIÇÃO DE AUTORIA

Concepção e elaboração do manuscrito: K.K.J. Costa

Coleta de dados: K.K.J. Costa

Análise de dados: K.K.J. Costa

Discussão dos resultados: K.K.J. Costa

Revisão e aprovação: K.K.J. Costa

CONJUNTO DE DADOS DE PESQUISA

Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

FINANCIAMENTO

Não se aplica

CONSENTIMENTO DE USO DE IMAGEM

Não se aplica

APROVAÇÃO DE COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA

Não se aplica.

CONFLITO DE INTERESSES

Não se aplica.

LICENÇA DE USO

Os autores cedem à **Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis** os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (CC BY) 4.0 International. Esta licença permite que **terceiros** remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico. Os **autores** têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico.

PUBLISHER

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas. Publicação no [Portal de Periódicos UFSC](https://portal.periodicos.ufsc.br/). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.

EDITORES

Javier Ignacio Vernal e Silmara Cimbalista

HISTÓRICO

Recebido em: 30-07-2020 – Aprovado em: 21.07.2021 – Publicado em: 19.08.2021